

Howarda Ratnerja lahko zaradi nenehne igre z nevarnostjo oziroma nizanja nepremišljenih odločitev, ki v njegovo življenje vedno znova vnašajo nemir in kaos, v opusu bratov Safdie prepoznamo kot naslednika neodgovornega mladega očeta iz filma **Daddy Longlegs** (2009) ali pa samodestruktivnih odvisnikov iz filma **Heaven Knows What** (2014), hkrati pa gre za klasičen mitski lik, ki ga bo napuh neizogibno vodil v pogubo. Pri tem je pomembna igralska zasedba, ki spet odraža drznost in neprilagojenost filmske vizije bratov Safdie in še najbolj izstopa s Sandlerjem, igralcem, ki že vso kariero igra iracionalno trmaste, komično nespremenljive ljudi, kakršen je tudi Howard. Če se Sandler po eni strani izjemno spretno potopi v kompleksen lik Howarda, po drugi strani v službi poslanstva filma deluje tudi zato, ker se njegova prepoznavna persona preliva onkraj filmskih meja. Ključne figure *Uncut Gems* se namreč zdijo namenjene preseganju bizarne, rahlo nadrealistične zgodbe, oziroma neke vrste gledalski potujitvi, s katero se lahko implikacije filma o krvavi gonji za kapitalom prenašajo v resnični svet.

Na ta način učinkujeta tudi (nekdanji) košarkarski zvezdnik Kevin Garnett ter r'n'b in hip-hop glasbenik The Weeknd, ki v filmu igrata sama sebe, pri čemer se glede na Howarda ali male newyorške mafijce niti ne zdita moralno superiornejša. Pomembno vlogo odigra predvsem Garnett: ko se v Howardovi draguljarni navduši nad nebrušenim etopskim diamantom in si ga za nekaj dni izposodi, v gibanje požene celoten niz dogodkov. Kasneje v pripovedi pride do izraza tudi kot košarkar, saj Howard eno izmed tveganih stav položi prav na Garnetta pri tekmi končnice lige NBA. Kevin Garnett je izjemna izbira za vlogo z dragulji obsednega in z uličnimi bitkami povezanega zvezdnika že zato, ker v resnici velja za največjega gobcača in prepirljivca v nedavni košarkarski zgodovini ter za košarkarja, ki se je vedno zavedal, da je šport, zlasti pa liga NBA, pravzaprav šov. Zato je bila njegova vloga pravzaprav vedno dvojna – športna in zabavljajska oziroma igralska.

Kot je za dela bratov Safdie značilno, likov v filmu *Uncut Gems* ni mogoče jasno ločevati na junake ali zlikovce, saj so prikazani v vsej kompleksnosti, za njihovimi odklonskimi dejanji pa je vedno mogoče slutiti težavno ozadje. Hkrati se njuni filmi izmikajo moraliziranju in običajno svoje like pustijo na isti točki moralnega razvoja, kjer so jih našli. Razlog, da nas te zgodbe pogosto navdajajo z občutkom otožnosti, je v tem, da namerno niso koherentne, kar pa likom, ki se v življenju ne znajdejo oziroma ne živijo

družbeno sprejemljivih, koherentnih življenj, pravzaprav ustreza. Za vse filme bratov Safdie je značilno prikazovanje neprilagojenih ljudi z družbenega obrobja, ki s svojim vedenjem v prvi vrsti škodijo sebi, a so že s čudaškimi načini življenja hkrati ves čas v sporu z avtoriteto in s sistemom. Čeprav sta brata zadnja filma posnela bolj v stilu klasičnih, novohollywoodskih urbanih trilerjev, je moč nekje pod plastmi nasilja in temačnosti zaznati tudi komedijo. V tem kontekstu pa filmi z disfunkcionalnim, postžanrskim načinom pripovedovanja delujejo precej demokratično oziroma emancipatorno. V igranju s tradicionalnimi filmskimi in družbenimi konvencijami gre *Uncut Gems* torej še dlje in še višje, kot smo bili pri bratih Safdie vajeni doslej.

IZZIVALCA

MUANIS SINANOVIĆ

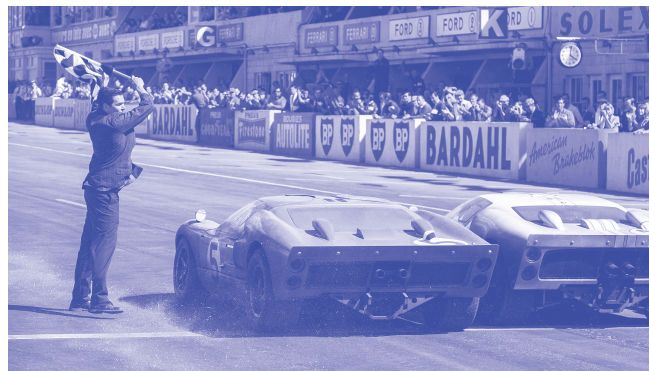
Sonce in jeklo

Film **Izzivalca** (Le Mans '66, 2019, James Mangold) dobesedno izžareva: platno je napito s sončno svetlobo, ki blagohotno obseva kalifornijsko provinco, mestece, puščavska dirkališča, italijansko Modeno in hangarje. Tako zelo, da sem si moral po večerni matineji, ko sem stopil v deževno jesensko noč, zaščititi oči pred nenadnim nastopom teme. Vendar to ni svetloba pokrajin v oddaljenem planu, ne gre za filmske slike, za puščavske pejzaže, kakršne srečujemo v vester-novskih tropih. To je sonce dinamike, ki se odvija med človekom in strojem; v njej se sprehajajo obrazi v stalnih dialogih,



v hitrosti čustev, odbija se od površin avtomobilov. Akcija se odvija v medčloveških odnosih in seveda na dirkališču; srečevanje avtomobilov na zavojih je podobno srečevanju obrazov. Tudi teh večinoma ne gledamo v dolgih kadrih, ne spremljamo študij, temveč se z njimi soočamo v nezajemljivih premikanjih, ki jih zahteva položaj.

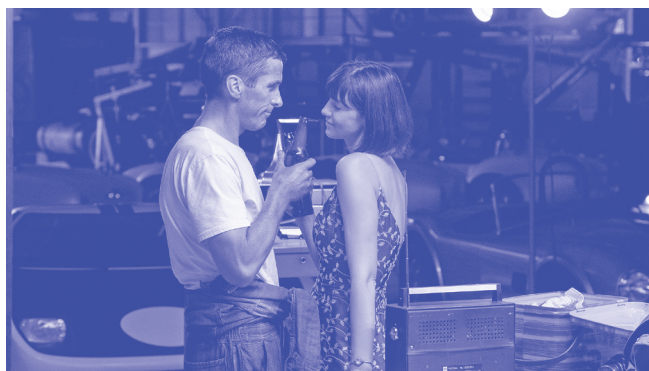
Pri tem ima veliko vlogo igra Christiana Baleja, vajenega upodabljanj blago maničnih likov, tokrat legendarnega dirkača Kena Milesa. Čeprav je nekoliko preveč poln hollywoodskih klišejev, ki želijo izvabiti muzanje občinstva, z izpostavljanjem vse preveč navadnih osebnih posebnosti. Tako v skladu s pričakovanji o hollywoodskem *blockbusterju* v kinodvorani prevečkrat slišimo tiste klišejske, avtomatizirane valove blagega smeha, ki pričajo o neobveznosti izkušnje. Kljub Balovi intenzivnosti boljši vtis pusti Damon v vlogi tihega trpečega moškega, razvijalca avtomobilov Carolla Shellbyja, odnos med likoma pa je precej subtilna raziskava moškega prijateljstva. Film uspe s tem, ko tovrsten odnos predstavi kot katerikoli drug človeški odnos med dvema osebama; po nobenem očitnem dejavniku ne bi mogli reči, da gre za nekaj specifično moškega, a vendarle nam je jasno, da gre prav za *male bonding*. Če natančneje pomislimo, pa je morda ključni razpoznavni znak to, na kakšen način izražata in obvladujeta svoje zapleteno čustveno življenje, kako se soočata s svetom, ki ju tepe: Miles stvari sprejema z nekakšno manično entuziastično sprijaznenostjo, ki vsebuje tudi trenutke neobvladovanih izbruhov, Shellby pa z zadržano, južnjaško stoisčnostjo in heroičnostjo. Prvi je padli dandy, drugi padli kavboj. Gre za drugi letošnji blockbusterski film, ki moško prijateljstvo vzame resno – poleg *Izzivalcev* imamo še **Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino). Toda *Izzivalca* zadevo prikažeta manj karikirano. Prav s svojo organskostjo, naravnostjo, zaradi katere ne razmišljamo o barvi kože protagonistov in lahko brez težav razvijemo empatijo do obeh, film kaže, da gre pri odnosih (tudi belih) moških za temo, ki jo gre obravnavati; da moško druženje v kinu ob ogledu filma še ni nekaj, zaradi česar bi morali imeti slabo vest. Prav tako gre za film o dogajanju pred letom '68 – tu so nuklearne družine, ne-ekscentričen odnos med možem in ženo ter bela ameriška mesteca brez kakršnihkoli korektur. Gotovo to omogoča dejstvo, da je film posnet po resničnem dogajanju. Prav tako pa se nam – morda tudi zaradi omenjenega dejstva – ne zdi, da kaj pogrešamo; gre preprosto za človeško dramo v nekem delu sveta v nekem času. V svoji partikularnosti je



lahko obče sprejeta. Ob vsem omenjenem bo zanimivo spremljati, ali bo film, ki deluje, kot da bi lahko prejel oskarja, nagrado tudi dejansko dobil.

Film se dotika tudi bistva športa v njegovih različnih dimenzijah: preseganju vsakdanjega izkustva ter paradoksnem sklopu tekmovalnosti in tovarištva. To počne z občutkom. Na začetku in koncu se ponovi nepretenciozna poetična izjava dirkača, ki pa v svoji fragmentarnosti in aforističnosti odpira metafizična vprašanja: ko stroj priženemo do določene hitrosti, se spremeni narava samega gibanja in ostane golo telo v neki novi izkustveni dimenziji. Kot da v avtomobilskem športu tehnika ni več sredstvo za obvladovanje zemlje, ki povratno obvladuje človeka, temveč sredstvo *prevladovanja* samega sebe. Vendar o tovrstnih izkušnjah prisotnosti v *zoni* govorijo tudi drugi športniki, ki se ne poslužujejo tehnologije. *Izzivalca* na precej nepretenciozen način kažeta pomembno parapsiritualno vlogo športa v moderni civilizaciji, ki jo je v svojem eseju o nogometu, *Maši dvajsetega stoletja*, na drugačen način opisoval Marjan Rožanc. Nekaj te *zone* uspe režiser James Mangold (ki je, mimogrede, leta 2015 posnel še en opazen biografski film, **Walk the Line**, katerega protagonist je Johnny Cash) prenesti z imersivnimi prizori dirkanja; ti sicer sledijo klasičnim filmskim prijemom dirkaških filmov in ne predstavljajo kakšnega posebnega režijskega preboja, vendar so prepričljivi.

Nuklearno družino Kena Milesa film predstavi v precej klasičnih obrisih: tu je moški element tveganja in prodiranja, ki je obarvan ekscentrično, a vendarle nepogrešljivo povezano s stabilizirajočim ženskim elementom. Vlogo žene Molly odlično odigra Caitriona Balfe – morda gre za najboljšo igralsko predstavo filma. Poleg horizontalnega odnosa moškega prijateljstva je tu tudi skica hierarhičnega moškega odnosa med očetom in sinom. Ne glede na to, da je prikaz vseh odnosov podrejen temeljni sili hitrosti



in obarvan z bencinsko začimbo, so ti vendarle spretno premreženi v suverenih obrisih in pomembnih namigih ter uvidih. Čeprav so medčloveški odnosi vpeti v odnose s tehnologijo, tu še ne prihaja do odtujitve, kakršno danes prinašajo denimo družbena omrežja.

Kljub vsemu omenjenemu, kljub vsem vznemirljivim vidikom, pa gre vendarle za hollywoodski film; za izdelek tovarne sanj, katerega osnovni namen je fiksirati pogled na platno s pomočjo filmske magije in narativnih trikov. Začarati, očarati, posrkati, pripeljati gledalca v nek *high*, da se po predstavi vrne v vsakdan, ki bo posledično deloval pust, da bo spust težji in bo vzbudil potrebo po novem dvigu. Prav v tem se skriva dvoumnost epskosti, ki še domuje v Hollywoodu. Nagovarja elementarne človeške instinkte po pustolovščini in sublimiranju življenja, ki jih modernost zatira, a to počne na izumetničen način. Prav zato, ker je epika izključena iz vsakdanjega izkustva, ker se javlja kot nekaj zelo neorganskega, je na voljo za manipulacijo, za reprezentativno sodobni splet magije in industrijske proizvodnje.

Tako sta *Izzivalca* tipično dober hollywoodski film, v katerem se prepletajo umetniški napor in doksa, kič in sublimnost podobe, pretanjena emocija in histerija. Morda se ta dvoumnost v največji meri kaže pri obravnavi kapitalizma: film po svoje slavi kapitalistično tekmovalnost, v katero sta vpisana patina prestiža in iskanje avre avtentičnosti, ki naj se tu izrazi na avtomobilskem plehu. Kapitalizem ni samo slep pogon, za svojo utemeljitev potrebuje tudi pečat znamke, posebnosti. Od Forda do Applja. Prav to je tisto, kar levica v odporu proti kapitalizmu zgodovinsko morda pogosto spregleda – človeško potrebo po tekmovalnosti, doseganju perfekcije, željo po avri in afirmiranju. Vendarle pa film izumetničenost, postvarelost te avre v kapitalizmu povsem spregleda – in prav v tem je morda bistvo njegove laži, prepletene z njegovo resnico.



MONOS

VERONIKA ZAKONJŠEK

Halucinogeni trip v globine amazonske džungle

Monos (2019, Alejandro Landes), lirično potovanje v vrtnec vojnega kaosa in (samo)destrukcije kolumbijsko-ekvadorskega režiserja Alejandra Landesa, je na letošnjem festivalu ljubljanskega filma pobral nagrado mednarodne filmsko-kritiške žirije FIPRESCI. Film o pohotnih adolescentnih vojaki, njihovih ponosnih, a nedefiniranih identitetah in destruktivni prepuščenosti samim sebi v globinah amazonske džungle, nosi močan pridih Goldingovega *Gospodarja muh*, a s svojo odbito halucinogeno naravo vseeno ustvari nekaj povsem unikatnega, ko najstnike ob popolni odsotnosti odraslih avtoritet in neomajnih zalogah strelnega orožja pahne v cikl prepotenih blodenj in želj po (pre)moči.

Seveda ne gre za prvi film, ki v ospredje postavlja vojno ujete mladostnike – še nedavno smo v režiji Caryja Joja Fukunage spremljali vojno dramo **Beasts of No Nation** (2015), Landes pa kot eno pomembnih inspiracij citira belorusko vojno mojstrovino Elema Klimova **Pridi in poglej** (Idzi i hlyadzi, 1985). A *Monos* zastavke teh filmov vendarle pomembno predružači, ko svojih protagonistov ne postavi v vloge nedolžnih otrok, ki v sili neizbežnih vojnih razmer poprimajo za orožje. Nasprotno; njihova mladostniška zaletavost, neodgovornost, promiskuitetnost, očitna ljubezen